
ENRIC GALLÉN

JEAN COCTEAU A L'ESCENA CATALANA (1917-1966)*

A Jordi Castellanos i Vicent Simbor, tot recordant un dia
gloriós de nostra història, el 28 de maig de 2011,
quan el Barça va guanyar la quarta Copa d' Europa

PRESENTACIÓ

L'obra teatral de Jean Cocteau funciona com un autèntic baròmetre de la seva trajectòria literària i artística en clara correspondència amb la del teatre europeu de la primera meitat del segle xx. Les propostes teatrals, que van tenir la seva singular acollida en terres catalanes davant d'auditoris socialment diferenciats, cal emmarcar-les en diferents contextos de la nostra història política i cultural.

En primer lloc, el nom de Cocteau es troba relacionat amb determinades manifestacions teatrals i musicals de l'avantguarda d'entreguerres; un estatus que va ser gradualment modificat en la segona postguerra, atès el canvi de rumb que es va produir en el conjunt de la seva carrera literària i artística, inclosa la cinematogràfica. Efectivament, el nom de Jean Cocteau en el món de l'espectacle va estar vinculat dos cops amb la visita a Barcelona dels ballets russos de Serge Diaghilev (Hess 2000: 222-227; Acker 2000: 241-242). El primer, arran d'estrenar en el Gran Teatre del Liceu de

(*) La publicació d'aquest treball s'ha fet en el marc del projecte de recerca FFI2008-03522 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Parade (1917), un ballet (Martin 1978) que partia d'una idea argumental de Cocteau,¹ i es va convertir en espectacle mitjançant les aportacions de Picasso (Corbella 1997), encarregat del teló, els decorats i el vestuari; l'escenògraf Léonide Massine i el músic Eric Satie (Volta 2000). Vuit anys més tard, els ballets russos van retornar al Gran Teatre del Liceu amb *Le train bleu* (1925), un altre ballet ideat per Cocteau amb música de Darius Milhaud. En un altre ordre, Cocteau va escriure el llibret de l'òpera-oratori, *Oedipus-Rex* (1927), que també es va oferir en el Gran Teatre del Liceu el 1933.

En segon lloc, Cocteau va ser un dels màxims exponents del tractament actualitzat dels mites de l'antiguitat clàssica en el teatre; una aproximació renovada amb títols com *Antigone* (1922), o *Orphée* (1926), un text que es va estrenar a Sitges, dirigit per Artur Carbonell, un jove pintor i director escènic, el 1930, el mateix any en què també va donar a conèixer *La voix humaine*, un monòleg de caràcter introspectiu. En tercer lloc, en ple context de la segona postguerra europea, Cocteau va estrenar a Barcelona tres textos que no guarden una relació directa amb l'experiència avantguardista o la modernització de la mitologia clàssica de preguerra: *Les parents terribles* (1938) i *Le bel indifférent* (1940), que van ser oferts en sengles sessions del Teatre de Càmera de Barcelona (1954 i 1952, respectivament), i *L'igle à deux têtes* (1946), que la companyia Lope de Vega va representar el 1949, a més de la reposició de *La voix humaine* en una nova sessió del Teatre de Càmera (1951), i una altra amb el Teatre de Càmera del Centre de Lectura de Reus (1956). O una representació d'*El fantasma de Marsella* a càrrec de l'Agrupació de Teatre Experimental, que dirigia Ricard Salvat, el 1955. En els anys seixanta, una companyia professional va reposar *Les parents terribles* (1962); Berta Singerman va oferir una funció de *La voix humaine* (1963), i es van organitzar algunes funcions escadusseres a càrrec de grups amateurs o independents com l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual que va representar *El fantasma de Marsella* i *La farsa del castillo* (1960), o el Pequeño Teatro, que va donar a conèixer *La máquina de escribir* (1966).

1. Segons Brunel (1997): «El decorat representa unes cases de París un diumenge. Teatre de fira. Tres números de *music-hall* —un prestidigitador xinès, dos acròbates i una noia americana— fan de *Parade*, d'*aparador*, d'espectacle que es desenvolupa dins el teatre. Tres mànagers organitzen el reclam. Comenten entre ells, amb un llenguatge terrible, que la gent confon la *parade* amb l'espectacle. Intenten amb poca gràcia que la gent se n'adoni de l'error i entri en el teatre, però el públic no es deixa convèncer. Després del número final, esforç suprem dels mànagers. El prestidigitador xinès, els acròbates i la noia surten del teatre buit. En veure el fracàs dels mànagers, intenten mostrar per última vegada la bondat i la gràcia de les seves habilitats, però ja és massa tard».

COCTEAU I L'AVANTGUARDA. COL·LABORACIÓ AMB ELS BALLETS RUSSOS

En tant que autor de la idea argumental (Cocteau 2003a: 9-23), *Parade* forma part del que Cocteau va anomenar «théâtre de poche», que comprèn també textos com *Le boeuf sur le toit* (1920) o *Le bel indifférent*, més amunt esmentat. Es tracta d'un «théâtre mineur et, en quelque sorte, simple prétexte à faire briller une étoile sous un des ses angles les moins connus». Un tipus de teatre pretextual «d'un style lâché, vite écrites pour telle ou telle artiste que désirait emporter dans son sac à main un numéro facile à exécuter sur les planches, l'argument d'un ballet ou d'un mime dont l'écriture véritable n'était qu'une écriture virtuelle et dont il faudrait oublier la chorégraphie» (Cocteau 2003b: 7). A *Parade*, Cocteau va elaborar un argument per a un ballet en estreta complicitat amb Picasso, Massine i Satie. El ballet, que va ser dirigit per Diaghilev i es va estrenar al Théâtre du Châtelet de París (18 de maig de 1917) i posteriorment a Milà, va promoure un gran escàndol en les dues ciutats (Urkiola 1993). A Barcelona es va representar el 10 de novembre de 1917, en la segona visita dels ballets russos. El caràcter avantgardista de *Parade* es va identificar amb el cubisme i més concretament amb Picasso, que aleshores residia a Barcelona. Els punts de referència de l'espectacle van ser per ordre: Picasso, Massine, Satie i Cocteau, de qui el crític d'*El Día Gráfico* va postil·lar: «El tema de Juan Cocteau se prestaba a sacar mucho más partido» (Bertran 1917). Cocteau va acceptar les esmenes de Picasso a la seva idea argumental inicial (Volta 2000: 36) i la supressió absoluta de la paraula; d'aquí el comentari irònic següent: «El diálogo de los 'mánagers' fue un éxito para la mayoría del público que no sabe el sistema Mors [sic]» (Bertran 1917). Amb el teatre ple de gom a gom, es van produir mostres d'acceptació i reconeixement de la proposta escènica d'un grup de joves situats en el «paradís»: «Para que hubiera [escándalo] algunos jóvenes de melenas, pipa y sombrero ancho que habían tomado en el quinto piso posiciones estratégicas, aplaudieron furiosamente dando gritos extraños —acaso futuristas— pero el público, después de protestar con algunos siseos, dejó que gritaran hasta cansarse. Se cansaron pronto. Por fortuna, además de *Parade*, diéronse anoche dos bailes admirables, *El pájaro de fuego* y *Cleopatra*, que sirvieron a la compañía Diaghilev de rehabilitación después de haber caído en una extravagancia que de ningún modo puede desear el público ver repetida. Nos viene sin cuidado que en el extranjero se diviertan con semejantes majaderías. Aquí también en esto somos neutrales» (Fausto

1917). En termes semblants es va expressar el crític de *Diario del Comercio*: «Una parte del público de las alturas mostró sus plácemes por modo fervoroso, suscitando repetidas llamadas a escena, no faltando por ello protestas y discusiones apasionadas» (V. 1917).

En general, les crítiques van ser molt dures amb el ballet, tot vinculant-lo amb el cubisme, com és després de la lectura d'una significativa representació ideològica de la premsa (Anònim 1917b; Salvatore 1917; Tirso 1917). Els pals els van rebre especialment Picasso i Satie. El muntatge va ser titllat de «broma» (Tirso 1917); «broma, pura broma» (Zanni 1917), «humorada» («Picasso, que tiene verdadero talento, mucha pupila, se reirá de los públicos que tomen en serio su *Parade*. El público del Liceo —que conste— se rió con Picasso. Y de Picasso» (Bertran 1917)., i «disparate» (R. 1917). *Parade* va originar també consideracions com ara: «la discutida obra mímica de Massine y Picasso, que más que *Parade* podría llamarse *Bontade*» (F. 1917), o aquesta altra: «Si *Parade* está hecho en serio, hay que tomarlo a risa; si, por el contrario, es broma, a tal extremo llevada, pues es broma de mal gusto, sería cosa de pedir a Francia la extradición del autor español» (Fausto 1917).

Les crítiques més ponderades sobre *Parade* van venir de *La Veu de Catalunya* (12 de novembre de 1917) i especialment de *La Publicidad* (Cubismo 1917), que va fer un important desplegament amb fotografies de l'espectacle que ocupaven mitja pàgina, amb l'opinió de tres crítics. El que es va encarregar de l'obra, D. F., de la reacció del públic, i Joan Sacs que va atendre a l'estricta posada en escena. Per damunt de tot, *Parade* era un afer artístic imputable a Picasso; del dramaturg francès, s'esmentava «el sencillísimo tema ideado por Jean Cocteau», i que la «creació» d'un personatge, «el más importante: la niña americana que también resalta por el contraste», fos degut a Cocteau «que también es un refinado efectista». La valoració final de *Parade* de Sacs era inequívoca: «En conjunto, con todo y sus muchos detalles acertados, queda algo carnavalesco, pero, ¡oh, dolor! carnavalesco de suburbio y también algo inerte, como ampliación de un gran dibujo, sin acción y sin drama, a pesar de las gesticulaciones desafinadas de todos los danzantes». Tanmateix la reacció final del públic de Barcelona no va ser tan agressiva i contrària com la de París o Milà, perquè com deia el crític d'*El Diluvio*: «se tomó la cosa a guasa que si llega a tomarla en sentido serio, seguramente a estas horas no habría una butaca entera en el Liceo, pues sus pedazos estarían en el escenario» (Alard 1917).

El 3 de maig de 1925, en una altra estada dels ballets a Barcelona, van presentar una opereta dansada, *Le train bleu* (Cocteau 2003a: 55-61), basada en una altra idea

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

argumental de Cocteau amb música de Darius Milhaud, un compositor del grup dels Sis, i la col·laboració de Picasso; l'obra s'havia estrenat un any abans a París (20 de juny de 1924). El conjunt de la crítica (LL. 1925) va destacar que *Le train bleu* no tenia res a veure amb *Parade*:

No es tracta, en veritat, de cap obra de la valor de *Petrushka*, de *Daphnis et Chloé* o del *Sacré du Printemps*. En escriure el seu, diguem-ne llibret, Jean Cocteau decidí, sens dubte, no fadigar-se, no encaparrar-se massa. I la seva obra no fadiga ni encaparra tampoc als qui l'escolten o la «contemplen». Es tracta, en definitiva, d'episodis deslligats, propis de qualsevol platja durant l'estiu. Hom veu aparèixer banyistes i més banyistes abillats (si així podem expressar-nos amb vestits de bany). I els «gigolós» i les «poules» juguen. Apareix també una jugadora de «tennis» i un jugador de «golf» que fuma amb pipa. La pipa no és, doncs, ni aspira a semblar- creiem- transcendental!

Aquest cop el caràcter «lleuger» de la producció² va afectar també la música que: «tampoc encaparra. Però ens persegueix, s'aferra al nostre magí, talment com els temets de les millors i més significatives sarsueles! Nijinski ha inaugurat per a *Le train bleu* bells i originals conjunts coreogràfics». Breu: *Le train bleu* no lligava amb l'agostament transgressor de *Parade*, el record del qual encara era viu en la memòria de la crítica, com anotava Josep M. de Sagarra (1925), en distingir *Le train bleu* de *Parade* i *Les Femmes d'Alger* de Braque. En resum, d'un ballet de versos i novetats, el qual, sense cap mena de necessitat de «deformar ni caragolar res», esdevenia tanmateix una obra de «modernitat de la més última hora». Al seu torn, per al crític d'*El Noticiero Universal* (Romea 1925):

La parte coreográfica es muy animada y ofrece constante atractivo. La música, en cambio, no es del mismo valor. Darius Milhaud, el reputado músico francés, no se ha mostrado en esta obra a la altura de su prestigio. Al principio la partitura contiene algún fragmento de danza de distinguida factura, pero bien pronto abandona el compositor este buen camino para entrar en el terreno de la vulgaridad más considerable por no decir en la chabacanería. De todos modos como el baile en su parte escénica es bonito y muy animado gustó y realmente distrae.

2. Amb motiu d'un homenatge al F. C. Barcelona, que s'havia proclamat campió de Catalunya i d'Espanya (M. 1925), el 13 de maig es va tornar a representar amb *El llac dels cignes* (Anònim 1925a) amb l'assistència de l'equip i el consell directiu del club (Anònim 1925b).

ACTUALITZACIÓ DELS MITES CLÀSSICS

ORPHÉE

Al cap de dos anys de la mort de l'escriptor Raymond Radiguet i tres després de donar a conèixer una versió contreta del mite d'*Antigone* (1922), Cocteau es va aproximar al catolicisme de la mà de Jacques Maritain (*Lettre à Jacques Maritain. Réponse à Jacques Maritain*). La relació entre els dos, però, es va trencar en publicar-se *Le rappel à l'ordre* (1926), on Cocteau demanava revisar els clàssics en clau contemporània, com va tornar a fer aquell mateix any amb *Orphée*,³ estrenat per la companyia de Georges i Ludmille Pitoëff al Théâtre des Arts de París (6 de juny). Cocteau va realitzar la seva aposta escènica en un context cultural europeu, falcat per la influència de la psicoanàlisi i l'àmplia difusió del teatre de Pirandello —el dels *Sis personatges* i *Enric IV*— amb la reflexió inherent sobre l'esquinçament de la personalitat humana. Va ser, precisament, a finals dels anys vint, quan la personalitat i l'obra de Cocteau van començar a quallar més en els ambients intel·lectuals i artístics catalans, tant entre els que eren producte de la derivació noucentista —*La Revista* o *La Nostra Revista*—, com entre els que es movien prop dels grups avantguardistes de *La Mirada*, de Sabadell, i *L'Amic de les Arts*, de Puges. Pel que fa al teatre, *Orphée* va ser el punt de referència. Poc temps després d'estrenar-se a París, Josep Francesc Ràfols, defensor d'una línia de pensament i d'actuació catòlica representada per Jacques Maritain, Henri Ghéon i G. K. Chesterton, va enviar una carta a Sebastià Gasch (7 de agost de 1926), un membre de *L'Amic de les Arts*, en què exposava: «Puc dir-li que es gestiona la representació de l'*Orfeu* de Jean Cocteau a Barcelona, que potser també treballi a Catalunya (el curs vinent) la companyia que dirigeix Henri Ghéon i que jo dibuixo un grup de sis figures amb una il·lusió immensa» (Barenys 2002: 60). La representació, a què fa referència, no es va dur a terme, però, l'obra va cridar l'atenció del grup de Sabadell, concretament va ser Pere Quart, pseudònim de Joan Oliver, qui va publicar un article al *Diari de Sabadell*, on valorava *Orphée* com una victòria sobre el mateix Cocteau i el seu temps, tot remarcant que «l'obra i la seva intenció són indirectament una canonada contra els psicologismes i els immoralismes i —diríem els “problemismes”—, aquests monstres que descriuen el fèrtil latifundisme de la literatura francesa actual» (Quart 1927).

3. Sobre l'actualització del mite a càrrec de Cocteau, vegeu Schifano (2002).

Al cap d'un any, Josep Millàs-Raurell (1928: 26.) va dictar una conferència, *Temes teatrals*, al Cercle Artístic de Sant Lluc, i va assenyalar:

Ara mateix ens trobem a França —és clar que fa temps que existeix, però ara ha pres nova actualitat per la publicació de les obres— amb una activitat nova basada en peces clàssiques. L'inquiet Jean Cocteau ha pres uns quants arguments: Orfeu, Antígona, Èdip i Romeu i Julieta, i els ha rejeunet, ha fet, diu, amb aquestes obres- el mateix que han fet a Londres amb la Batalla d'Ucello. Li han tret la pàtina per uns procediments que no exigeixen l'ús del cloroform, i l'obra ha eixit del seu somni, fresca com una rosa, igual com el dia que Ucello la va pintar. La pàtina que pot millorar a la llarga les coses mediocres, no afegeix res a les obres mestres. Cocteau ha volgut tornar a aquestes obres la força i la vivacitat que tenien en l'època que havien estat escrites i ho ha fet posant-les al ritme de la nostra època.

Orphée anava més enllà de les primeres propostes de contracció que van significar *Antigone* o *Romée et Juliette*, en el sentit que, tot partint d'un mite clàssic, Cocteau va redactar una obra contemporània i intemporal alhora, que prenia el somni com a font d'inspiració. A Catalunya, el text, traduït per Maria Carratalà, es va representar al Teatre Prado de Sitges (1 de setembre de 1930), en una sessió única a càrrec del grup amateur que dirigia Artur Carbonell, un artista vinculat al grup de *L'Amic de les Arts*. La representació va ser emparentada tant amb les festes modernistes, quan es va estrenar *La Intrusa* (1893), de Maurice Maeterlinck, traduïda per Pompeu Fabra, com amb les activitats del grup de *L'Amic de les Arts*. A través de la premsa local es va «anunciar» una «tempesta», que es va desencadenar només aixecar-se el teló, segons el report que Ramon Planes, col·laborador i partícip de la proposta, va fer (Planes 1932: 14) a la revista *Teatre Català*, dos anys després:

Amb tota solemnitat, Rossinyol [*sic*] entrà a Sitges les dues teles del Greco que hi ha al «Cau-Ferrat». Amb tota violència, Carbonell hi representà el mite d'«Orfeu», en la visió de l'autor de *Les enfants terribles*. Tot Sitges anà a rebre amb palmes les obres del pintor de Creta, la multitud seduïda per la bonhomia del fundador del «Cau». Un nodrit escamot de bacants modernes esbroncà joiosament la testa mutilada d'Orfeu, irritats per l'audàcia rosada de Cocteau.

* * *

La nit d'*Orfeu* fou memorable. De molts dies abans ja s'anunciava la tempesta que es va desfermar el primer de setembre de 1930. Els protestataris —la major part d'ells, és clar, no coneixien l'obra ni l'autor ni altres coses— ja s'armaven per la batalla. Els fidels s'aprestaven a la defensa. Abans de començar planava damunt la sala un silenci eixordador. Els actors, a dins, eren presa del major nerviosisme. El director ordena que tirin teló amunt i apareix damunt d'escena el famós cavall que dialoga amb el protagonista. Abans d'obrir la boca Orfeu li cau a

sobre una allau de xiulets, crits, impropèris. L'actor, però, no s'immuta i engega. Les bacants també volen sentir el què diu i paren la gresca. Però el cavall li revela els mots misteriosos: M. E. R., etc. Ai, pobre Orfeu! Ara descobrim la finor de les bacants que se't mengen a xiulets. Com més crits més s'enardien els actors i els fidels, el cor palpitant i l'orella atenta, sentíem, per damunt la pudor dels xiulets, els planys d' Eurídice i l'angoixa d'Orfeu, i vèiem la Mort com entrava i sortia pels miralls, i l'aparició del diví vidrier, i de la realitat legalista.

Vint-i-sis anys després, el mateix Artur Carbonell (1956), que també havia intervingut en la representació en un paper secundari, assenyalava en una conferència a l'Institut del Teatre (20 de desembre):

La preparación era minuciosa. En París tuvo que intervenir la policía. ¿Teníamos que ser menos nosotros? Un artículo aparecido en el periódico de Sitges firmado por el novelista Ramón Planas en el que se atacaba el repertorio teatral al uso, amanerado y chato, fue la chispa que encendió la hoguera. La obra estaba ensayada a conciencia siguiendo al pie de la letra las instrucciones dadas por el autor. El decorado pintado por nosotros mismos era fiel complemento de la obra. [...] Serenamente pues di instrucciones severísimas a los actores en previsión de incidentes durante la representación. En el programa, en una nota, rogaba al público que se abstuviera de hacer manifestación alguna mientras durase la representación, ni favorable ni adversa, pero que una vez bajado el telón se manifestase claramente en pro y en contra. El telón se levantó en plena borrasca, los actores fieles a la consigna que les había dado permanecieron inmóviles y mudos. Resistirían así hasta la madrugada, si era preciso. ¡Ya se cansarán!, decía yo. [...] Era mi primera batalla. Teníamos una convicción, y los «putrefactos» como los llamaba Dalí, no podrían evitar nuestro avance. La voz palida de M^{ra} Dolores Bertrán, como dijo el poeta, se dejó oír, Orfeo habló, se hizo un profundo silencio, las fieras se habían amansado. Un mutis, ovacionado por los adictos, rompiendo mi ruego de no manifestarse, produjo un nuevo y peligroso ataque. El público ya nos seguía, estaba con nosotros: la aparición de la Muerte atravesando el espejo, la muerte de Eurídice, la escena de Heurtebise suspendido en el aire ante la vidriera, la cabeza de Orfeo víctima de las bacantes, presentada como una escena de crimen del museo Grévin de París, y el final, simple, claro, luminoso. La oración de Orfeo en la misa rodeado de Eurídice y Heurtebise en una paz sobrenatural... Cuando bajó el telón el público puesto en pie, se manifestó, tal como yo pedía en el programa, claramente, tan claramente en pro que la ovación era interminable. El enemigo había desaparecido del teatro. Mi teatro de vanguardia acababa de ganar la primera posición.

Les reaccions sobre el muntatge en la premsa sitgetana van aparèixer abans i després de l'estrena (Artigas 1999: 33-37). A *La Gasetta de Sitges* (núm. 61), Ramon Planes va comparar l'estrena d'*Orfeu* a Sitges amb la d'*Hernani*, de Victor Hugo, el 1835, i va remarcar:

L'anunci de la representació de l' *Orfeu* de Cocteau, que demà es donarà al Prado, ha donat lloc, ja molt abans de l'estrena de la traducció catalana, a discussions apassionades, i

uns quants xicots, pel demás excel·lents amics, no s'han amagat d'anunciar el seu propòsit d'intervenir, de forma violenta, en la representació. [...] Això recomanem als nostres feixistes teatrals: que escoltin atentament mentre duri la representació, i, a l'acabar, que manifestin lliurament el seu parer.

Al seu torn, a *La Punta* (7 de setembre de 1930) es van oferir dues aproximacions sobre *Orfeu*. Mentre que un col·laborador de la revista, si bé va lloar la feina dels intèrprets i el director - escenògraf, s'avergonyia que Sitges fos elogiat com el primer poble europeu on es representava una obra avantguardista, que ell qualificava de *fastigosa, poca-soltada, imbecil·litat* (Artigas 1999: 37), entre altres floretes; l'altra crítica en remarcava justament el caràcter avantguardista en la seva expressió plàstica i escènica, recordava que a París s'havia produït la mateixa reacció i erròniament assenyalava que l'obra s'estrenava per primer cop a l'Estat Espanyol.⁴ I afegia (Artigas 1999: 36):

No disposem d'espai per parlar de l'obra, però entenem que pertany a un gènere de caire quasi incomprensible per als qui no siguin degudament instruits en l'escola avantguardista, i creiem que trigarà molt a aclimatar-se entre el gres [sic] públic.

Una altra veu, la de Salvador Marsal, va assenyalar a «Divagacions» (*La Gasetta de Sitges*, núm. 62) quin era l'autèntic rerefons de les manifestacions avantguardistes,

És evident que a part de la seva teatralitat —gaudi purament visual en aquest cas— l'obra de Cocteau conté molts altres valors que esdevenen difícilment assimilables sense una certa cultura, una certa preparació, una certa documentació a priori i una predisposició favorable a l'eclosió del subjectivisme de l'artista. *Orfeu* es converteix, doncs, per copsar-lo en tota la seva integritat, en una obra de minories...

A *Mirador*, una plataforma representativa de la premsa barcelonina especialitzada, Joan Sacs també se'n va fer ressò de la representació d'*Orfeu*, tot destacant el caràcter d'una obra que: «ja es pot suposar, és d'un gran avantguardisme: personatges mitològics amb suèter, escenes desconcertants, frases explosives, conceptes desorbitats, situacions originalíssimes, ambient de tragèdia, de vodevil, de somni, de poema fantàstic...» (S. 1930). Tal i com referien Planes i Carbonell més amunt, Sacs abonava l'expectació

4. Cipriano Rivas Cherif va dirigir amb una escenografia de Salvador Bartolozzi a la Sala Caracol de Madrid (19 de desembre de 1928) un muntatge d'*Orfeo*, segons versió de Corpus Barga. La traducció s'havia publicat a la *Revista de Occidente* el 1927, on tres anys més tard va aparèixer també *La voz humana* (Muñoz & Alonso López 2003: 51).

creada davant d'un: «públic nombrosíssim i selecte [format per] dues seleccions que es portaren a l'altura de les circumstàncies, és a dir heroicament». Assenyalava també l'alt nivell d'una interpretació: «tan magistral com sorprenent tractant-se d'aficionats. Demostraren un aplom, una seguretat i un tan enlairat concepte del que representaven, mentre les seleccions que formaven el públic reaccionaven cada una pel seu cantó, que molt de gust els felicitem des d'aquestes pàgines». I conclouia:

En tots els mutis foren ovacionats els artistes, l'autor i la distingida traductora, senyoreta Carratalà, i al mateix temps foren intensament xiulats per uns quants que formaven una de les seleccions de què ja hem parlat i que volgué 'definir-se' de totes les maneres.

Un altre comentari va ser el del jove Martí-Alexandre de Riquer a la revista *Juventus*, tot presentant Cocteau com «un dels escriptors avantguardistes més notables»; el qual, «amb Stravinski i Picasso, formen el grup del qual podríem anomenar reformadors de l'estètica». Riquer centrava especialment la valoració de Cocteau en relació amb *Orphée* i *Le pauvre matelot*, alhora que esmentava «altres obres molt notables, traduccions de l'*Antígona*, de Sòfocles, i del *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, i autor del llibret de l'*Oedipus-Rex*, d'Stravinski». Per a Riquer, Cocteau «colpeix per una tècnica teatral perfecta, interessant argument i estil impecable», i pel fet que «l'obra és tan poc coneguda a Catalunya» (Riquer 1931). Com es pot apreciar, el re/coneixement de l'obra i la personalitat de Jean Cocteau quedava circumscrit inevitablement a uns nuclis intel·lectuals molt determinats, selectes. Abans d'acabar l'any, Carbonell va oferir en una sessió privada el monòleg *La veu humana*, una peça que assenyalava el punt d'inflexió en la trajectòria dramàtica futura de Cocteau, representada en els anys trenta per dos textos tan contrastats com són *La machine infernale* (1934) i *Les parents terribles* (1938).

OEDIPUS-REX

En un altre ordre, i en relació amb el mite d'Èdip, Cocteau va enllestir una adaptació lliure de l'obra de Sòfocles, paral·lelament a la redacció del llibret (que va ser traduït al llatí per Jean Daniélou) de l'òpera-oratori, *Oedipus-Rex* (1928), que va realitzar amb el compositor Igor Stravinsky. De fet, l'esmentada adaptació constitueix

el tema del quart acte de *La machine infernale*, que la companyia de Louis Jouvet va estrenar al Théâtre des Champs Elysées de París (1934) (Junyent 1934). Abans de la guerra civil, Cocteau cloïa la seva presència teatral barcelonina, de la mateixa manera que l'havia iniciat amb una obra de ressons avantguardistes, que completava la funció programada amb *La fira de Sorochintzk*, una òpera còmica de Mussorgsky, ja coneguda del públic del Gran Teatre del Liceu.⁵ Probablement pel fet que Cocteau i Stravinski ja gaudien d'un alt reconeixement artístic en determinats medis intel·lectuals de la Catalunya de l'època (Cocteau 1933), la crítica d'espectacles va donar un tractament especial a la proposta, de manera molt semblant al que es va esdevenir amb *Parade*, basat en el caràcter eminentment musical d'*Oedipus-Rex*. Estrenada el 23 de desembre de 1933, l'òpera-oratori es va oferir en clau de concert simfònic sense cap mena de concessió teatral, un cop suprimida la intervenció del personatge del Pròleg, que havia concebut Cocteau (Moragas 1933b):

Lamentable equivocación ha sido suprimir en *Oedipus-Rex* la aguda interpretación del aclaratorio «Recitador». Stravinsky y Cocteau saben de sobras el porque lo introdujeron en esta ópera-oratorio. La finalidad era deshumanizar y objetivar la música. Apareciendo el «Recitador» en la escena se lograba apartar al pancesco liceista del confusionismo. Que a algunos condujo a subrayar la incomprensión con el absurdo siseo. Por fortuna amparada en poderosas razones de civilidad y cultura, la joven guardia stravinskyana salió en defensa con sus aplausos.

Com en el cas de *Parade*, es va témer la reacció del públic davant del «modernisme del compositor rus» (Alard 1933) i el «revolucionari Stravinsky» (Romea 1933), en el marc d'una programació operística que pels volts de Nadal va oferir títols convencionals com *Madame Butterfly*, de Puccini, o *María del Carmen*, de Granados, basada en l'obra homònima de Josep Feliu i Codina. Si s'atén als comentaris de premsa, el públic no s'hi va entusiasmar. Per al crític de *La Vanguardia*, els aplaudiments van ser «de pura cortesia y aun a ellos se opusieron algunas muestras de desagrado», la qual cosa el crític justificava des del punt de vista musical: «Los contrastes de estilos que se encuentran en la partitura, que va desde la música en su forma más pura de expresión hasta los estridores del jazz, y no ser, a todas luces, muestra pujante del genio en todo su apogeo, justifican las críticas con que el público acogió anoche este *Edipo*» (Zanni 1933). Per la seva banda, Alfredo Romea (1933), que destacava especialment

5. Per al programa de la representació, Carles Riba i María Luz Morales van traduir, respectivament, el text de Cocteau al català i al castellà, els quals acompanyaven la traducció al llatí (Cocteau 1933).

L'ocell de foc i *Petruchka*, «su mejor producción», anotava: «La enjundia, la emoción de la tragedia de Sófocles, queda reducida, en la obra de Stravinsky, como ya hemos indicado, tan sólo 'a un cierto aspecto monumental'». Enmig d'una manca quasi absoluta de referències a Cocteau —«Sófocles audazmente visto por Jean Cocteau», segons Moragas— o a Jean Daniélou, el crític d'*El Diluvio* carregava sobre el conservadorisme artístic de l'empresa i el públic: «Ahora que una obra de tal magnitud no es, ni mucho menos, para un público como el del Liceo, donde quienes mandan y quienes imperan son los que menos sienten y menos harían por el arte. Los escogidos de las alturas son una minoría que no tiene importancia cuando hay que sisear, como sisearon en palcos y butacas la noche del estreno» (Alard 1933). Tanmateix els crítics Rafael Moragas (1933b) i Baltasar Samper van saber apreciar les qualitats especialment musicals, no sense matisos, d'*Oedipus-Rex*:

Consignemos que el director Miguel Steiman conoce a la perfección la partitura de Stravinsky. Para él que se destacó musicalmente en primer y único término, así como para el profesorado de la orquesta, deben ser mis aplausos. Mejor y preferible silenciar, aunque sea violentándome, el nombre de los interpretadores rusos. Quienes ignoran en absoluto cual y como es el estilo inconfundible de Stravinsky. Por tanto los estravinskyanos nada ahora debemos ni tenemos que agradecerles. No así y todo lo contrario al poeta Carles Riba, como a la literata María Luz Morales, que amparados en todo amor y saber, tradujeron al catalán y castellano, de una manera noble, la escenificación de Jean Cocteau, *Oedipus-Rex*, y que facilitó a los cultos la mayor comprensión de la enorme ópera-oratorio de Stravinsky, que sabe a inteligencia pura y cuya música va derecha a desinfectar la vulgaridad liceística.

Samper (1933b), al seu torn, va remarcar el fet de muntar una «obra nova que segons totes les probabilitats no plaurà al públic» com una «acció que exigeix una bona dosi d'heroisme», amb el fi de «treure'l de l'engorroniment que li han imposat sempre les circumstàncies especials del seu funcionament i posar-lo al dia». L'escriptor i compositor mallorquí (Samper 1933b) va posar de manifest la subordinació de la part textual al protagonisme absolut de la música, i va qüestionar el procediment seguit en l'actualització d'un mite clàssic:

Jean Cocteau ha fornit el text al compositor i ha imaginat una síntesi de l' *Èdip rei*, de Sòfocles, que és el tema descabdellat musicalment per Stravinsky. En aquesta síntesi ha estat gairebé del tot eliminada l'acció escènica i hom ha concebut un escenari estàtic —cosa que no deixa de semblar una mica paradoxal. Els personatges actuen col·locats darrere unes mampares en les quals hi ha pintats els vestits, i mostren només el cap i els braços.

El cor, representat també en una tela, actua entre bastidors. [...] D'aquesta manera el compositor ha volgut concentrar en la música tota l'acció del drama; però donant-se compte,

sens dubte, que el caràcter habitualment tan dinàmic de la seva música, caracteritzada principalment pels ritmes violents i vigorosos i per les opulències de sonoritats que sovint hi esclaten; sospitant, diem, que aquest ambient contrastaria massa amb el que hom vol imposar a l'escena, ha ideat una música sòbria i d'un to general tranquil a la qual confia, sense abús, certament, de lirisme, l'exposició dels fets.

Quan hom ha fet tot aquest raonament preparatori i hom recorda, amb tota la seva grandesa, la tragèdia de Sòfocles, i hom conserva, sobretot, la suggestió que causen les creacions de les primeres etapes de Stravinski, és possible d'assimilar bé una representació d'*Oedipus-Rex* i àdhuc d'emocionar-s'hi; però cal reconèixer que un art així, tan alambinat i convencional, no és el que pugui impressionar grans masses d'espectadors, i, en conseqüència, cal dubtar que pugui tenir la condició d'universalitat a què aspira. [...]

A força de sintetitzar i d'esquematzar, hom ho empetiteix tot, i encara que ens assegurin que no hi ha gens d'humorisme en aquesta obra, no podem sostreure'ns a estones, a la impressió de presenciar una evocació que té un cert caràcter caricaturesc. Per altra banda, si en prendre aquest tema els autors que l'han triat s'han de creure obligats a advertir que el tracten d'acord amb les exigències de la sensibilitat del nostre temps, ¿per què no crear un tema nou, que encara respondrà millor a aquesta sensibilitat? Si hom desconfia de trobar ara abstraccions amb suficient valor d'eternitat, en canvi hi ha avions, màquines meravelloses, televisió, surrealisme, comunisme, feixisme, etc., tot plegat força suggestiu i temptador per a la gent d'imaginació.

COCTEAU I EL RETORN A L'ORDRE

TEMPS DE POSTGUERRA I DE DICTADURA

El nou món de postguerra sorgit del desenllaç de la Segona Guerra Mundial va imposar uns nous codis tant en l'ordre ideològic i polític com en el cultural i artístic. A diferència dels països europeus (vencedors o vençuts) que van participar en la conflagració bèl·lica, l'Estat Espanyol va patir durant la dictadura franquista la manca d'un desenvolupament regular, lliure i sense traves de qualsevol manifestació cultural i artística. En aquest context, cal situar la presència, migrada però significativa, de Cocteau a l'escena catalana entre 1949, quan es va representar *El águila de dos cabezas*, i 1966, quan es va oferir una funció única de *La máquina de escribir*.

En els primers moments de la segona postguerra mundial va ser molt difícil veure representats en l'escena catalana o espanyola alguns dels dramaturgs europeus i nord-americans més significatius del moment (Gallén 1985; London 1997). Quan van accedir-hi, aquests autors no sempre van tenir cabuda en la programació regular dels «teatros nacionales» (Peláez 1993). Per norma general alguns grups de teatre de cambra i universitaris i determinades companyies privades es van encarregar d'oferir

textos i autors estrangers com ara Anouilh, Cocteau, Miller, Greene, Wilder, Williams i altres, un cop superat el preceptiu i inevitable tràmit de la censura.

De manera prou significativa, *El águila de dos cabezas* va ser la primera obra de Cocteau que es va representar a l'Estat Espanyol en règim professional, segons una versió de José Luis Alonso. Una jove companyia privada, Lope de Vega, dirigida per José Tamayo, va estrenar-la a Barcelona en una de les gires habituals que aquests elencs feien per l'Estat. Escrita el 1943, estrenada a París el 1946 i adaptada al cinema pel mateix autor el 1948, Cocteau ofería una «pièce bien faite» basada en un episodi històric sobre la relació singular d'una reina i Stanislas, un jove anarquista destinat a assassinar-la fins que aflora l'amor recíproc; la trama incidia de ple en un conflicte d'interessos entre el compromís polític, les obligacions d'Estat i els sentiments personals. La qüestió no era nova i emetia un perfum que evocava algun drama de factura romàntica; José M^a Junyent, crític d'*El Correo Catalán*, en va remarcar certa coincidència amb *La reina jove* (1911), d'Àngel Guimerà.

El camí iniciat amb *Les parents terribles* trobava en *L'aigle à deux têtes* (Cocteau 2003a: 1058-1143) la culminació d'un procés que mostrava un escriptor que volia seduir un públic majoritari, però mínimament ensinistrat en matèria teatral. Probablement, va ser Julio Coll (1949), crític de *Destino*, qui va comprendre millor el viratge del dramaturg francès en comparar-lo amb Salvador Dalí, que també havia realitzat un procés de revisió de l'experiència avantguardista molt semblant al de Cocteau:

A Jean Cocteau se le ha llamado payaso, histrión, acróbata y humorista triste. En lo que a él personalmente concierne, lo ha hecho todo: periodismo, novela, aforismos, poesía, teatro y cine. [...] Viene a ser algo así como un figurón con talento, y su único afán es de estar siempre en el primer plano de la actualidad. Nuestro Dalí le ha superado en excentricidades, pero Dalí le debe mucho a Cocteau en este sentido. Posiblemente le debe la idea del autobombo. Ambos gustan de dejarse fotografiar de la manera más incómoda y con los atuendos y actitudes aparentemente más insospechados.

Coll va valorar positivament un muntatge que havia estat «escenificado para el gran público, para el público de aldea, de villa y de ciudad que ama la violencia y que se extasia forjando cábalas sobre el relato de un crimen pasional», tal i com també va reconèixer el crític d'*El Noticiero Universal*: «se dirige certeramente al corazón y a las mentes de los espectadores, asequible a todas las inteligencias y asimilable al común sentir que inspira la contemplación de toda obra bella» (Cala 1949). En aquest sentit, la companyia de Tamayo va obtenir un reconeixement ampli de la crítica fins al punt

que un crític, el del Brusi, en destaqués «que tanto se esfuerza por purificar el actual ambiente teatral» (Anònim 1949). Si deixem de banda les petites consideracions morals del crític d'*El Correo Catalán* a propòsit que el «desenlace trágico y fatalista empaña su aspecto moral» (Junyent 1949), la crítica en general va apreciar la sòlida personalitat artística de Cocteau, capaç de donar gruix o entitat literària a un text de ressons melodramàtics, que sabia tocar la fibra del públic, com perfectament va sintetitzar el crític de *Solidaridad Nacional* (Marsillach 1949):

Es un melodrama de delirante romanticismo que sabe a viejo por su estilo desorbitado y por todas las exaltaciones líricas, pero que se desarrolla en una delicada atmósfera poética. Este es el secreto de su encanto. El relato nos apasiona y conmueve; vivimos la arrebatada historia de amor arrebatados, a nuestra vez, por la poesía que impregna todas las dramáticas situaciones y que envuelve a los personajes en un halo purísimo de espiritualidad. Todo es irreal y todo se nos hace pasmosa realidad por un milagro del alma poética.

«Atmosfera poética» i «halo purísimo de espiritualidad» era el que es descobria en el conflicte obert entre «dos almas gemelas, dos almas ardientes, dos almas de águila que gustan de la tormenta y que asusta a las aves de vuelo corto y rompe el milenario de los viejos árboles, llenando el bosque de desorden, confusión y algarabía», segons Marsillach. A cavall d'aquest darrer i de Junyent, el crític d'*El Noticiero Universal* assenyalava (Cala 1949):

De alta tesis filosófica es el drama que el autor resuelve con arrebatos de desenfrenada pasión, en el pesimismo trágico de la desventura, cuando pudo ennoblecer aquellas dos almas, dando más lógica solución al tema planteado. Sin razón lo conduce al efectismo y esto es sin duda el secreto del éxito, que el auditorio alucinado por la emocionada impresión que afluye de su fuerza pasional y humana lo subraya con la máxima amplitud.

Tanmateix van ser Julio Coll (1949) i Àngel Zúñiga els qui van apreciar amb més lucidesa el producte des d'un punt de vista literari:

Ha puesto también un poco de poesía, y los diálogos, escritos sin emoción, fríos y cerebrales, juegan constantemente a la paradoja, a la metáfora y al aforismo. Es una obra en frío, calculada para el efecto, trazada según las leyes más viejas de las más viejas situaciones, pero tiene el encanto de vérsela la inteligencia por los cuatro costados. Es decir, todo en ella está montado de forma que las escenas, una a una, vayan sorprendiendo por sí mismas, impecablemente, como en los viejos dramas de Sardou.

I afegia: «Por un lado, Cocteau ha querido escribir una comedia de fina calidad literaria, y por el otro no ha vacilado en meterle trampa y obtener así un buen éxito de taquilla». Tot coincidint amb el crític de *Destino*, Zúñiga vinculava el text a la tradició dramàtica francesa i, en recordar l'estrena mesos abans de *La salvaje*, d'Anouilh, assenyalava que els dos autors buscaven «su renovación en el viejo drama del pasado siglo. Son los mismos perros, hay que añadir esta vez, aunque con más vistosos collares, los que siguen la pista del melodrama a lo Sardou, con trazas bastante más literarias». Des d'aquesta òptica (Zúñiga 1949), la proposta de Cocteau estava del tot justificada:

No quedaría mal restituir al teatro su emoción perdida; empinarle sobre el coturno del énfasis, de la declamación y los efectos y hasta excesos teatrales radicados en la palabra y en el grito. Sobre todo, cuando un exceso de escenografía le han desvirtuado hasta amenazar con convertirle en un arte menor, subsidiario de una revista de moda. Tal vez por ello las masas hayan desertado del teatro al faltarle —entre otras cosas que le sobran— emoción, pasión y nervio necesarios para electrizarlos. En *El águila de dos cabezas* la tal trilogía permanece en escena desde que el telón levanta la suya.

En qualsevol cas, el crític de *La Vanguardia Española* (Zúñiga 1949) anotava que «el Cocteau de este drama nada tiene que ver con el Cocteau admirable de sus saturaciones poéticas», perquè:

Aquella poesía se la come el guirigay amoroso; la raíz intelectual del autor, decadente, si ustedes quieren, pero siempre tan profunda en sus limitaciones superficiales, desaparece entre tanta hojarasca imitativa. La obra resulta también un águila de dos cabezas. Una de ellas intenta mirar a un público refinado; la otra, a las mayorías que necesitan del espasmódico pasional. A la larga prevalece la última, mientras la otra se debilita y queda exámine, a partir del acto segundo.

En l'apartat de la interpretació d'Elena Caro, Carlos Lemos, Asunción Balaguer, Alfonso Muñoz i Francisco Rabal, molt ben valorats per tota la crítica, Marsillach va fer algunes remarques sobre la dicció dels protagonistes. D'Elena Caro, va assenyalat que «grita más de lo que necesita gritar una reina y una reina sin ningún apego al mando. Es tanto más recomendable que grite menos, cuanto que al elevar la voz, ya opaca, esta se enfarfulla»; a Lemos, d'altra banda, li recriminava que «tiene la costumbre de cortar arbitrariamente las frases cargando un acento largo sobre algunos finales de palabras» (Marsillach 1949).

EL TOMB DE *LES PARENTS TERRIBLES*

Essencialment, el gir en la trajectòria teatral de Jean Cocteau en relació amb la producció dels anys vint i trenta es va produir amb *Les parents terribles* (Cocteau 2003a: 674-770), una peça destinada a un públic ampli segons un model de «théâtre populaire», que va defensar (Cocteau 1994: 208-209) a *Ce soir* (11 de novembre de 1938):

En écrivant ma nouvelle pièce *Les parents terribles* j'ai voulu écrire une pièce populaire. Il ne faut pas confondre. Par pièce populaire j'entends une pièce digne de plaire au gros public, surtout et même à ce public idéal qu'il nous est presque impossible d'atteindre et avec lequel je n'ai pu prendre contact qu'en devenant le manager poétique d'Al Brown et en le faisant remonter sur le ring. Hélas! Nous ne sommes pas en Chine ou au Japon. Là le public du théâtre est le même du public du sport, mais cela s'explique par le fait qu'on n'y joue pas des pièces nouvelles, que les comédiens obéissent à un code et qu'un spectacle se déroule avec les mêmes techniques et les mêmes habitudes que la boxe ou le rugby. Un dramaturge de 1938 ne peut sans tristesse voir l'admirable public des amphithéâtres sportifs assister à un match, s'écraser et se passionner, cependant que l'élite impatiente abandonne les fauteuils chers et les loges sans atteindre le résultat final. Voilà, pense le dramaturge, cette élite à laquelle je suis condamné par un malentendu ridicule; l'autre public, le véritable, a le dégoût du théâtre parce que le prix des places, les difficultés de transport et le luxe des vestibules l'empêchent d'y venir. Ajouterai-je qu'il s' imagine humblement «que c'est trop fort pour lui» et que les messieurs et dames élégants le regarderaient de travers? Une salle de cinéma obscure, un stade l'intimident moins et sont plus à la portée de sa bourse.

L'obra es va estrenar al Théâtre des Ambassadeurs i va ser titllada d'immoral per un sector de la crítica que va aconseguir que el Consell Municipal de París la retirés de manera immediata; la companyia va continuar representant-la al Théâtre des Bouffes-Parisiens, on va assolir les tres-centes representacions fins a l'esclat de la Segona Guerra Mundial (Cocteau 1994: 180-197). Formalment, *Les parents terribles* s'inscriu dins la tradició del teatre de boulevard, si bé un espectador comú pot copsar-la sobretot com un melodrama, híbrid i estripat alhora, amb personatges que s'encaren a un nus argumental propi del vodevil, però amb rerefons dramàtic. El mateix Cocteau (1994: 29-30) va explicar la seva intenció en escriure *Les parents terribles* en dos prefacis —«avec la pièce» i «écrite au théâtre». Si en el primer remarcava:

Dans une pièce moderne le casse-tête me semble de faire un grand jeu et de rester un peintre fidèle d'une société à la derive. J'ai voulu essayer ici un drame qui soit une comédie et dont le centre même serait un noued de vaudeville si la marche des scènes et le mécanisme des personnages n'étaient dramatiques. J'ai beaucoup tenu à peindre une famille capable de se contredire et d'agir avec mystère en respectant le volume d'une pièce qui, pour frapper sur la

scène, doit paraître d'un seul bloc. [...] Le théâtre doit être une action et non point une bonne ou une mauvaise action. La France ne nous oblige plus à jouer au moraliste et la grande difficulté à vaincre doit être d'obtenir du style, sans aucune recherche de langue et sans perdre le naturel.

En el segon (Cocteau 1994: 31-32), assenyalava:

Après Antoine, il était normal de mettre en marche de gros mécanismes de décors, de costumes et de gestes. Nous le fîmes. Aujourd'hui le texte prétexte, la mise en scène excentrique, sont devenus chose courante. Le public les exige. Il est donc essentiel de changer les règles de jeu. Revenir en arrière est impossible. Mais renouer avec de subtils exemples est tentant. Je me souviens d'une époque où le «Boulevard» régnait en maître. On ne signait pas une mise en scène. [...] Il fallait écrire une pièce moderne et nue, ne donner aux artistes et au public aucune chance de reprendre haleine. [...] Il en résulta un noeud de vaudeville, un mélodrame, des types qui, tout en étant d'un bloc, se contredisaient. Une suite des scènes —véritables petits actes— où les âmes et les péripéties soient, chaque minute, à l'extrémité d'eux-mêmes.

Le théâtre populaire —un théâtre digne de public qui ne préjuge pas— ne serait-il pas un théâtre de cet ordre et l'échec des oeuvres incapables de vivre sans subterfuges décoratifs.

LOS PADRES TERRIBLES (1954 i 1962) I L'ADEQUACIÓ A LES CIRCUMSTÀNCIES HISTÒRIQUES

Al llarg dels anys quaranta, l'obra va sofrir un complex pelegrinatge a París (Cocteau 1994: 189-190; 194-197). Quan es va estrenar a Barcelona, venia precedida de la reestrena de 1946 i l'adaptació cinematogràfica (1948). Si a París *Les parents terribles* va ser un motiu d'escàndol i rebuig, que va ultrapassar el de *Parade*, a l'Estat Espanyol l'obra només va ser inicialment autoritzada per a ser representada en règim de teatre de cambra. Efectivament, en la trentena sessió extraordinària (23 de febrer de 1954), el Teatro de Cámara va estrenar en funció única *Los padres terribles*, segons la versió d'Alberto Insúa, amb un elenc format per Ramon Duran, Teresa Cunillé, M^a Paz Molinero, Adolfo Marsillach i Lali Soldevila.⁶ Quinze anys després de la implantació del règim franquista es va representar un text absolutament transgressor dels valors ideològics i morals establerts, en què es mostra l'amor malaltís i recíproc entre fill i mare; una mare que se suïcida; un pare i un fill que comparteixen la mateixa amant; i una dona venjativa que espera amb candeletes la mort de la seva germana per a insti-

6. A Madrid, la compañía del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que dirigía Modesto Higuera, va dirigir-ne una versió d'Arcadio Baquero, el 12 de maig de 1958 (Peláez 1993: 306).

tuir una relació sentimental amb el cunyat. Tot plegat, ben poc edificant en el context extremadament moralitzador de l'època, encara que desconec els possibles retocs o retalls que la censura hagués pogut fer de la versió representada, si bé «es de suponer que la pulcra pluma de Alberto Insúa, su corrección y buen gusto literario, habrá limado asperezas, ofreciendo una versión digna y de excelente calidad» (Cala 1949).

Qui es va convertir en l'autèntic abanderat en defensa dels valors morals més ortodoxos o conservadors va ser José M^a Junyent, com era d'esperar per la seva reconeguda ideologia carlina i trajectòria crítica. Prèviament a la valoració del text i el muntatge, va redactar una mena de petit manifest doctrinal (Junyent 1949):

No nos guía en absoluto un afán de polémica, ni pretendemos singularizarnos. Pero fieles a los postulados doctrinales de *El Correo Catalán*, no podemos comulgar, porque ni debemos ni queremos con el papanatismo imperante de aquel sector del público que, con una sumisión sospechosa, estimula los atentados más o menos encubiertos de la moralidad escénica.

Hemos sido «testigos presenciales» de mil engendros que sólo merecen el nombre que en su día les dimos, al margen de toda consideración personal: basura, basura, basura. Y en las ocasiones en que el «teatro de cámara» fué digno, dejamos constancia de la efemérides sin dolernos prenda. Por tanto, estimamos que hoy como ayer nuestra crítica se mueve dentro la más estricta objetividad y sentimos —es sincera la afirmación— arremeter con demasiada frecuencia; pero la culpa no es, cuando ello ocurre, nuestra, dicho sea de paso, sin animosidad ni intención alguna de personalizar.

Tot recollint les opinions del mateix Cocteau, l'obra s'adeia molt poc a una determinada concepció del teatre de cambra:

De lo que deducimos que, existiendo inhibición del escritor, es decir, voluntaria renuncia a la defensa de una tesis, se pierde el sentido experimental que en otras ocasiones el «teatro de cámara» pretendió mostrar como base de una comedia. *Los padres terribles* encaja, con toda propiedad, y esto lo decimos nosotros, en el teatro estrictamente, puramente, específicamente comercial al uso.

Perquè tant Junyent com els altres crítics eren conscients tant de la personalitat i la trajectòria intel·lectual i artística de Cocteau com del valor literari real d'una peça, clarament connotada pel mateix autor; d'aquí que, davant la següent declaració de Cocteau en el pròleg primer: «El teatro debe ser acción y no buena o mala acción. Francia ya no nos obliga a actuar como moralista y la gran dificultad a vencer es lograr el estilo sin ninguna búsqueda de lenguaje y sin perder la naturalidad», Junyent afirmés:

Frente a esta terminante afirmación propia de una mentalidad del París «clásico», nosotros adoptamos la postura de Cocteau que antes transcribimos: quedar fuera de obra, no defender ninguna causa y no tomar partido. Con lo dicho basta para que nos quedemos en el «partido» de nuestros lectores, que sólo puede ser uno, lejano, desde luego, del que alegremente, sin tomarlo, nos sugiere el autor: la indiferencia temática.

Alguns crítics es van mostrar més contemporitzadors o fins i tot neutres en els seus judicis morals, com ara el d'*El Noticiero Universal* (Cala 1949):

Un drama crudo, acre, pesimista. Un drama moderno, como dice el autor en su prólogo, en el que el rompecabezas desempeña un gran papel y es fiel pintor de una sociedad a la deriva. Y el rompecabezas es vivo, palpitante, no tiene solución, al menos para esa sociedad que el autor pinta con todo detalle, en trance abrumador y angustioso, tan diametralmente contraria a nuestro clima. La obra respira humanidad por los cuatro costados; es profundamente humana como lo son sus personajes de psicología contradictoria. Uno resalta por su morbosidad desatada —todos son morbosos—, el de la madre, que su pasión por su hijo nos recuerda el famoso personaje de Ibsen que pedía a su madre el sol.

Como obra teatral el drama es de una construcción, si no perfecta, admirable. El talento, el ingenio y el arte del autor brillan con fuerza.

En termes semblants, el crític de *La Vanguardia Española*, (Vila-Sanjuan 1949) que no restava mèrits a la personalitat artística internacionalment ja reconeguda de Cocteau, no s'estava de qüestionar el text tant des d'un punt de vista moral com també artístic o literari:

Es un dramón de baja estofa que si en lugar de ser avalado por la firma de Cocteau —para quienes la firma de Cocteau represente un aval crediticio— hubiese sido rubicado por cualquier otro autor de inferior nombradía, nadie hubiese osado poner en escena y menos en una sesión del tipo de las de Teatro de Cámara, a la que concurren entendidos amantes del buen teatro.

O com va remarcar el crític de *Destino* (Martí Farreras 1949):

No es esta, ciertamente, una comedia para revalorizar el nombre de Jean Cocteau, como no sea en el aspecto de su ya indiscutible habilidad y oficio. [...] Pero la obra si confirma al Cocteau de teatro, no enriquece en absoluto su personalidad literaria que tras consumirse al servicio de interrumpidos éxitos ocasionales de la notoriedad y el reclamo aparatosos, está cada día más distanciada de la gran obra ambiciosa e importante que la singular fosforescencia de la etapa inicial de su etapa inicial hacía esperar. Ningún género artístico le queda por tentar a Jean Cocteau, en todos ha probado su destreza y ha sido aplaudido con facilidad, pero es improbable que su obra resista el paso de unas décadas sin caer en el olvido. Juego, trampa, habilidad, receta, malicia: pero a fin de cuentas nada en serio.

De manera prou significativa, els crítics Luis Marsillach i Enrique Sordo es van desmarcar completament del compàs moralitzador dels seus col·legues —«todos los posibles reparos que se le podrían poner a la obra quedan fuera de lugar una vez conocido el prólogo con que el autor justifica y aclara la razón de la misma. Hay que reconocer que Cocteau consiguió exactamente lo que se proponía»— i van conduir, en aquest sentit, la seva valoració pels viaranyes d'un melodrama amb «personajes de vodevil»; i el crític de *Solidaridad Nacional* afegia: «En realidad, entre tragedia y vodevil, no hay más que diferencias de tono. El drama, al iniciarse tan cerca del vodevil, no conmueve en su planteamiento, pero poco a poco se va adueñando del ánimo del espectador, que adquiere la certeza de que está viendo una obra de teatro magnífico, de enorme talento» (Marsillach 1954). Com Coll, Sordo comptava amb *Revista*, una publicació cultural de caràcter setmanal, per dir-hi la seva sense pressions ideològiques o morals. Coneixedor dels propòsits de l'autor —«En el fondo de esta tremenda broma dramática de Cocteau, reposa un grueso sedimento de cultura» (Sordo 1949)—, anotava que se n'havia sortit en el propòsit de «probar como con algunas vetustas fórmulas escénicas [melodrama, vodevil] aún podían alcanzarse anchas resonancias, siempre que se las dosificase inteligentemente y se las despojase de un lastre accesorio y pueril».

Quan el 1962 *Los padres terribles* va ser reposada en règim professional al Teatre Candilejas, segons un muntatge estrenat a Madrid (24 d'agost de 1960) en versió de Ricardo Paseiro i amb un elenc essencialment català,⁷ en què l'excepció era Mercedes Prendes que defensava el paper de la mare, el panorama general de l'escena espanyola i catalana havia canviat. La presència regular d'autors estrangers en el teatre públic i privat estava més a l'ordre del dia, en detriment fins i tot de la dramaturgia espanyola de postguerra, com es queixava Junyent. En comparació amb la situació de 1954, s'havia anat desdibuixant el pes aclaparador de la reprovació, encara que Junyent recordés que «la comedia es, evidentemente, de una cierta peligrosidad moral, como diagnosticó en su día la Oficina Católica de Teatro» (Junyent 1962), i Martínez Tomás (1962) ho ratifiqués:

Cocteau escribió su pieza pensando únicamente en los efectos dramáticos, literarios y estéticos, como corresponde a su agnosticismo. Su único fin fue llegar a la emoción por el drama. Y esta meta la alcanza holgadamente.

7. L'elenc era format per Mercedes Prendes, María Matilde Almendros, María Dolores Díaz, Antonio Miño i Fernando Ulloa. La direcció va anar a càrrec d'Antoni Chic.

Curiosament, només el crític d'*El Noticiero Universal* (Cala 1962) va esmentar el muntatge del Teatro de Cámara (1954), mentre que Junyent i Martínez Tomás ho feien del de 1960. En relació amb la recepció de 1954, es nota un desinflament del pes dels valors morals i ideològics establerts, que hi suren, però, de manera més atenuada en les consideracions crítiques. Marsillach, deslliurat de comentar una obra en què havia intervingut el seu fill el 1954, considerava ara «espantoso» que pare i fill compartissin la mateixa amant, o que: «El final es un drama espantoso, pero se adivina que las dos parejas supervivientes terminarán siendo muy felices. A mí, la verdad, tanto folletín se me antoja falso y, en el fondo, bastante cándido» (Marsillach 1962). Una opinió que també compartia Junyent: «El serial, folletín, dramón o como quiera llamarse a la obra de Cocteau, artificiosa y repelente, encontró una interpretación admirable». El crític de *La Prensa*, tal vegada desconexador dels ingredients utilitzats a l'obra per Cocteau, remarcava: «Si Jean Cocteau, en lugar de haber tomado el asunto a la tremenda —y me refiero siempre a la versión estrenada anoche—, lo hubiese conducido por los alegres cauces del 'vaudeville', con toda seguridad que hubiese logrado una pieza de divertidísimo enredo. Ahora que como su intención fue la de acongojar y estremecer, pues no acongoja, ni estremece, ni divierte. Únicamente divierte» (Armenteras 1962). Al seu torn, Cala assenyalava que era «una de las pocas veces que Cocteau ha querido tomar el teatro en serio, dramatizando y poniendo al rojo vivo pasiones y conflictos humanos» (Cala 1962). Finalment, María Luz Morales, desconexadora també dels muntatges previs, parlava de vint anys de retard i assenyalava: «El autor es lo bastante ilustre, el tema lo bastante apasionante, para que el drama conserve intacta su vigencia en nuestro interés, si no precisamente en nuestro agrado». I inscrivia l'obra (Morales 1962) —«terrible fusión drama y vodevil»— en el conjunt de la seva producció literària:

Como en su obra poética, en su obra dramática (imposible de analizar aquí) abundan las estridencias y las cabriolas, al lado de agudos prodigios de inteligencia e innegables cimas de belleza, todo ello alternando con una producción estrictamente normal. A este último renglón pertenece *Los padres terribles*. Señálase justamente, en esta obra, dentro de la producción de Cocteau como el primer intento del autor de *La máquina infernal* para abandonar la posición combativa personalísima, de originalidad a todo trance, de sus primeros años y entrar por los cauces del teatro corriente. Él mismo clasifica *Los padres terribles* como «retrato de una obra de gran público» y añade: «Es un drama con mecanismo de vodevil».

La direcció, l'escenografia (Pou Vila, José M^a Espada) i la interpretació van ser molt ben acollides per la crítica i el públic, com molt bé sintetitza el crític d'*El Noticiero Universal* (Cala 1949):

Los tres actos fueron aplaudidos calurosamente por el distinguido público que llenaba la coquetona sala, cerrándose la velada con una larga ovación que obligó a correr la cortina muchas veces con el director, decorador y artistas en escena.

COCTEAU RESIDUAL

Al marge d'*El águila de dos cabezas* i *Los padres terribles*, durant el règim franquista es poden esmentar algunes funcions més d'alguns textos, la majoria breus, de Cocteau, que van tenir una mínima repercussió. En primer lloc, dues funcions realitzades en el marc del Teatre de Càmera: en la tercera temporada, el 10 de desembre de 1951, va presentar *La voz humana*, que va interpretar Carmen Méndez Vigo; en la vintena sessió del 6 d'octubre de 1952, María Luisa Ponte i Adolfo Marsillach, dos actors professionals, van interpretar *El bello indifferente*, en el marc de la vintena sessió (extraordinària) del grup d'Antonio Cabo i Rafael Richart. En segon lloc, l'Agrupació de Teatre Experimental que dirigia Ricard Salvat (García Ferrer 1998: 136) va oferir *El fantasma del castillo* (14 de desembre de 1955) al Teatre Bartrina, on poc després Núria Espert va representar el 31 de gener de 1956 una versió catalana de *La veu humana*, traduïda per Bonaventura Vallespinosa, com una de les activitats del Teatre de Cambra del Centre de Lectura de Reus. En tercer lloc, l'Escola Català d'Art Dramàtic Adrià Gual va oferir dos altres monòlegs de Cocteau en castellà: *La farsa del castillo*, dirigit per Antoni Canal, i *El fantasma de Marsella*, dirigit per F. X. Argelaguet (1960) (Puig 2007: 69). En quart lloc, Berta Singerman va oferir una nova versió en castellà de *La voz humana* al Palau de la Música, el 26 de gener de 1963; aquell mateix any, el 12 d'octubre, Cocteau va morir, poc després de conèixer la mort d'Edith Piaf. De fet, la seva desaparició va coincidir amb un context de profunda renovació del teatre mundial per uns viaranys molt distints dels que ell havia emprès a partir de *Les parents terribles*. Encara, en cinquè lloc, el 28 de febrer de 1966 es va produir la representació única de caràcter amateur de *La máquina de escribir* en el Teatre Windsor a càrrec del Pequeño Teatro, que dirigia Maria Lluïsa Oliveda, la qual també va interpretar la peça amb Carmen Allué, Elena Gamiz, Carlos Fruns, Joaquín Fábregas i Mercedes González (M[artínez]. T[omás]. 1966).

A TALL DE CONCLUSIÓ

Si deixem conscientment de banda la incidència de la seva obra poètica, narrativa i cinematogràfica, la recepció de Jean Cocteau en l'escena catalana d'entreguerres es va circumscriure sobretot a l'àmbit de les manifestacions avantguardistes de caràcter espectacular. Van ser unes manifestacions controvertides que, com en altres ciutats europees, van tenir els seus defensors i detractors més aferrissats, en relació amb els ballets i l'òpera-oratori, especialment, davant un auditori conservador en termes artístics com era el del Gran Teatre del Liceu. Quant a *Orfeu*, el seu lligam amb l'experiència sitgetana de *La Intrusa*, de Maeterlinck, assenyalava la voluntat d'introduir una mostra renovadora de la literatura dramàtica europea en el teatre català. El caràcter minoritari de la proposta, que tal vegada no va comptar amb l'activa participació de la intel·lectualitat barcelonina com es va donar en el Modernisme, va fixar també els límits d'una iniciativa insòlita que no va influir ni va donar els seus fruits en la literatura dramàtica catalana dels convulsos anys trenta.

Paradoxalment, quan Cocteau va tornar a ser present en l'escena catalana entre finals dels anys quaranta i la primeria dels seixantes, malgrat haver arraconat la vessant avantguardista i haver reconduït la seva obra teatral pels camins de la tradició de la «pièce bien faite» o del boulevard, la seva incorporació es va produir a cavall del teatre de cambra i el teatre professional de caràcter privat. *La voix humaine*, *Les parents terribles* i *L'aigle à deux têtes*, els textos més difosos internacionalment de Cocteau, es van representar a Barcelona en llengua espanyola, en règim de teatre de cambra o de companyia professional de caràcter privat; la representació en català de *La voix humaine*, a Reus, no deixa de ser una excepció que confirma la regla. Si el muntatge d'*El águila de dos cabezas* (1949) corresponia a una companyia privada espanyola, en el cas de *Los padres terribles*, tant el muntatge de cambra (1954) com el professional (1962) s'adeien ja a un model de direcció i escenografia inserit en la tradició teatral catalana, incloent-hi la interpretació, encara que en el darrer muntatge es comptés amb el reclam de l'actriu espanyola Mercedes Prendes, que l'havia estrenat a Madrid.

En el context de la postguerra, i amb uns textos que aspiraven arribar a un públic majoritari, Cocteau ja no era el perill que, des del punt de vista de la transgressió artística o literària, podien haver estat *Parade*, *Le train bleu*, *Orphée* o *Oedipus-Rex*; tanmateix, ho va continuant sent des del punt de vista moral i ideològic, sobretot quan *Los padres terribles* es va representar en règim de teatre de cambra (1954). En ser

reposada el 1962, encara que es fes en plena dictadura franquista, va comptar amb una acollida crítica cada cop més contemporitzadora i amb una resposta més generosa i agraïda del públic, que va acceptar l'obra des del punt de vista artístic, al marge de les polèmiques qüestions d'ordre moral. Aquesta representació es va convertir tanmateix en el cant del cigne de Cocteau; la seva desaparició un any després no va fer sinó ratificar la progressiva pèrdua de protagonisme, significació i incidència de les seves propostes teatrals en el si de l'escena catalana amb comptadíssimes excepcions. Els temps estaven canviant.

ENRIC GALLÉN
Universitat Pompeu Fabra

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ACKER, Yolanda F. (2000) «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1919-1918)», dins Nommick & Álvarez (2000), pp. 229-252.
- ALARD (1917) «Espectáculos. Liceo. Bailes rusos», *El Diluvio*, matí, 11-XI, p. 7794.
- (1933) «Por esos teatros. Liceo. *Oedipus Rex*», *El Diluvio*, 26-XII, p. 15.
- ANÒNIM (1917a) «Teatros y conciertos. Liceo. Ballets rusos. *Parade*», *El Correo Catalán*, 13-XI, p. 3.
- (1917b) «Revista de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 14-XI, p. 13600.
- (1925a) [Anunci] *El Día Gráfico*, 12-V-1925, p. 20.
- (1925a) «Música y teatros. Liceo: Ballets rusos y banda municipal», *La Vanguardia*, 14-V, p. 15.
- (1949) «En el Teatro Romea. Estreno de *El águila de dos cabezas*, drama en tres actos, de Jean Cocteau, versión española de José Luis Alonso», *Diario de Barcelona*, 18-III, p. 17.
- ARMENTERAS, Antonio de (1962) «Candilejas. Estreno de *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, en versión española de Ricardo Paseiro», *La Prensa*, 17-V, p. 11.
- ARTIGAS COLL, Isabel (1999) «Artur Carbonell i Carbonell: una vida dividida entre dues passions, el teatre i la pintura», *Assaig de Teatre*, 18-19-20, pp. 31-48.
- BAGUNYÀ, Lluís (1996) «Picasso y la Barcelona de 1917», dins Ocaña (1996), pp. 36-51.
- «*Parade*», dins Ocaña (1996), pp. 56-78.

- BARENYS, Natàlia & Susanna PORTELL, eds. (2002) *Epistolari Sebastià Gasch - Josep Francesc Ràfols (1921-1954)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- B[ERTRAN], M[arc] J[esús] (1917) «Notas musicales. Gran Teatro del Liceo. *Parade*, humorada de Picasso», *El Día Gráfico*, 12-XI, p. 3.
- BORRÁS DE PALAU, Juan (1933) «Al cerrar. Liceo: *Oedipus Rex*», *El Correo Catalán*, 24-XII, p. 10.
- BRUNEL, Pierre (1999) «Jean Cocteau et *Parade*», *Oeuvres Critiques*, xxii, pp. 142-151.
- CAIZERGUES, Pierre, ed. (2000) *Jean Cocteau et le théâtre*, Montpellier, Université Paul Valéry.
- CALA, Manuel de (1949) «En el Romea. Estreno de *El águila de dos cabezas*», *El Noticiero Universal*, 17-III, p. 6.
- (1954) «Teatro de Cámara. Estreno de *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, versión de Alberto Insúa», *El Noticiero Universal*, 24-II, p. 10.
- (1962) «En el Candilejas. Presentación de compañía y estreno de *Los padres terribles*, drama de Jean Cocteau», *El Noticiero Universal*, 17-V, p. 23.
- CARBONELL, Arturo (1956) «Experiencias y consejos de dirección escénica», conferencia manuscrita depositada al Fons Artur Carbonell, Arxiu Històric de Sitges.
- CARY, Joseph (1959) «Futurism and the French Théâtre d'Avant-garde», *Modern Philology*, 57, pp. 113-121.
- COCTEAU, Jean (1933) *Èdip Rei* («*Oedipus-Rex*»), trad. catalana de Carles Riba, Barcelona, Gran Teatre del Liceu.
- (1994) *Les parents terribles*, éd. Jean Touzot, Paris, Gallimard.
- (2003a) *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- (2003b) *Théâtre de poche*, Monaco, Rocher.
- COLL, Julio (1949) *El águila de dos cabezas*, *Destino*, 607, 26-III-1949, pp. 19-20.
- CORBELLA, Ferran J. (1992) «L'obra escenogràfica i teatral de Pablo Ruiz Picasso», *Revista de Catalunya*, 117, pp. 65-83.
- [Cubismo] (1917) «El cubismo en escena. El estreno de *Parade*. Baile “realista” de Picasso», *La Publicidad*, 11-XI, p. 3.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem (1931) «Jean Cocteau», *Mirador*, 136, 10-IX, p. 6.
- F. (1917) «Liceo. *Parade*», *Diario de Barcelona*, 12-XI, p. 1.
- FAUSTO (1917) «Música y Teatros. Liceo, Ballets rusos, *Parade*», *La Vanguardia*, 11-XI, p. 19.
- FLAQUER, Alfonso (1949) «Espectáculos. Romea . *El águila de dos cabezas*», *La Prensa*, 17-III, p. 3.

- (1954) «Comedia. *Los padres terribles*», *La Prensa*, 24-II-1954, p. 6.
- GALLÉN, Enric (1985) *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Ed. 62 / Institut del Teatre.
- GALLÉN, Enric (2009) «Jean Cocteau en l'escena catalana d'entreguerres», dins Alfons Gregori (coord.), *Discurso sobre fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e ibéricoamericano*, Leskern, Oficyna Wydawnicza Leskern, pp. 455-464.
- GARCIA, Josep Miquel (2007) «Jean Cocteau i Catalunya», *Serra d'Or*, 570, juny, pp. 11-14.
- GARCIA FERRER, J. M & Martí ROM (1998) *Ricard Salvat*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- GUANSÈ, Domènec (1933) «El teatre d'aficionats», *Mirador*, 243, 28-IX, p. 5.
- HARDGROVE, Nancy d' (1998) «The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T. S. Eliot», *Mosaic*, 31/1, pp. 83-106.
- HESS, Carol A. (2000) «Un alarde de modernismo y dislocación. Los Ballets Russes en España», dins Nommick & Álvarez (2000), pp. 213-227.
- JUNYENT, Albert (1934) «De Sòfocles a Jean Cocteau», *Mirador*, 279, 7-VI, p. 5.
- JUNYENT, José M. (1949) «Romea. *El águila de dos cabezas*. Comedia dramàtica de Jean Cocteau. Versión española de José Luis Alonso», *El Correo Catalán*, 19-III, p. 5.
- (1954) «Comedia. Teatro de Cámara. *Los padres terribles*. Obra en tres actos. Versión castellana de Alberto Insúa», *El Correo Catalán*, 27-II, p. 7.
- (1962) «Candilejas. *Los padres terribles*. Drama en tres actos de Jean Cocteau. Versión castellana de R. Paseyro», *El Correo Catalán*, 17-V, p. 13.
- LL., F. (1925) «Teatre del Liceu. Balls russos. *Le train bleu*», *La Veu de Catalunya*, 5-V, p. 5.
- LONDON, John (1997) *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, The Modern Humanities Research Association.
- M. (1925) «Última hora. Homenaje al F. C. Barcelona», *El Diluvio*, 14-V, p. 39.
- MARSILLACH, Luis (1949) «Teatro. Romea. Estreno de *El águila de dos cabezas*», *Solidaridad Nacional*, 18-III, p. 2.
- (1954) «Luis Marsillach enjuicia el estreno de *Los padres terribles*, de Cocteau, en el Teatro de Cámara», *Solidaridad Nacional*, 24-II, p. 11.
- (1962) «Mercedes Prendes, en el Candilejas. *Los padres terribles*, de Jean Cocteau», *Solidaridad Nacional*, 18-V, p. 10.
- MARTÍ FARRERAS (1954) «El Teatro. *Los padres terribles*», *Destino*, 864, 27-II, pp. 28-29.
- MARTÍN, Marianne N. (1978) «The Ballet Parade: a Dialog between Cubism and Futurism», *Art Quarterly*, vol. 1, 2, pp. 85-III.

- M[ARTÍNEZ] T[OMÁS], A[ntonio] (1966) «Windsor. *La máquina de escribir* de Jean Cocteau, en sesión única», *La Vanguardia Española*, 3-III, p. 61.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1962) «Candilejas. - Estreno de la pieza dramática de Jean Cocteau, *Los padres terribles*», *La Vanguardia Española*, 19-V, p. 30.
- MILLÀS-RAURELL, Josep (1928) «Temes teatrals», *La Revista*, gener-juny, pp. 24-30.
- MORAGAS, Rafael (1933a) «En el Liceo, se dió a conocer *Oedipus-Rex*, ópera oratorio de Strawinsky, de la que discreparon los juicios del auditorio ante esta partitura ultramoderna», *La Noche*, 26-XII, p. 6.
- (1933b) «La ópera-oratorio de Strawinsky *Oedipus-Rex*, en nuestro Gran Teatro del Liceo», *La Noche*, 27-XII, p. 8.
- MORALES, María Luz (1962) «Teatro Candilejas. Se presenta *Los padres terribles*, de Jean Cocteau, en versión española de Ricardo Paseiro», *Diario de Barcelona*, 18-V, p. 38.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (2003) «Introducción crítica», dins *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, pp. 9-72.
- NOMMICK, Yvan & Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO, eds. (2000) *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada & Madrid, Archivo Manuel de Falla & Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.
- OBERON (1933) «*Oedipus Rex* al Liceu de Stravinski», *El Matí*, 28-XII, p. 1.
- OCAÑA, María Teresa, dir. (1996) *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales.
- OLIVERES, Camil (1933) «Gran Teatre del Liceu. *Oedipus-Rex* de Igor Stravinski i *La fira de Sorotxinsky*, de Modest P. Moussorgsky», *La Humanitat*, 26-XII, p. 2.
- OXENHANDLER, Neal (1984) «The Theater of Jean Cocteau», dins *Jean Cocteau and the French Scene*, New York, Alberville Press, pp. 125- 151.
- PELÁEZ, Andrés (1993) *Historia de los Teatros nacionales 1939-1962*, vol. I, Madrid, Centro de Documentación Teatral
- PLANES, Ramon (1932) «La companyia “amateur” Carbonell, de Sitges», *Teatre Català*, I, 1-X, pp. 13-15.
- (1987) *Memòries*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans.
- PUIG TAULÉ, Oriol (2007) «L'Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època», treball de recerca dirigit per Ricard Salvat, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana.
- QUART, Pere [Joan Oliver] (1927) «Degotís. *Orphée*», *Diari de Sabadell*, 16-III, p. 1.
- RIQUER, Martí-Alexandre de (1931) «Escriptors estrangers. Jean Cocteau», *Juventus*, x, fasc. IX, setembre, pp. 556-557.

- R., B. de (1917) «Musicales. Los bailes rusos en el Liceo», *La Tribuna*, II-XI, p. 3.
- ROMEA, Alfredo (1925) «Teatros y cines. Gran Teatro del Liceo. Bailes rusos», *El Noticiero Universal*, 4-V, pp. 6-7.
- (1933) «Gran Teatro del Liceo. *Edipo Rey*. Ópera-oratorio en un acto, dividido en dos cuadros, de Igor Stravinsky», *El Noticiero Universal*, 25-XII, p. 8.
- S[ACS], J[oan] (1930) «“Orfeu” a Sitges», *Mirador*, 84, 4-IX, p. 5.
- SAGARRA, Josep Maria de (1925) «Ballets. La lliçó del tren blau», *La Publicitat*, 17-V, p. 1.
- SALVATORE (1917) «Notas musicales. Teatro del Liceo. *Parade*. Baile realista en un acto. Tema de Jean Cocteau. Coreografía de Massine. Decorados, telón y vestuario de Pablo Picasso. Música de Erik Satie», *Las Noticias*, 12-XI, pp. 1-2.
- S[AMPER], B[altasar] (1933) «Darrera hora. Liceu. *Èdip rei*, de Stravinsky». *La Publicitat*, 24-XII, p. 7.
- (1933) «La Música. Liceu. *Oedipus-Rex*, de Stravinsky», *La Publicitat*, 26-XII, p. 6.
- SCHIFANO, Laurence (2002) *Orphée* de Cocteau, Atlante, Michèle Mirroir/Philippe Lemarchand.
- SORDO, Enrique (1954) «*Los padres terribles* y *La isla de las cabras*», *Revista*, 99, 4/IO-III, p. 14.
- SPIES, Walter (1996) «*Parade*: la pieza didáctica antinómica», dins Ocaña (1996), pp. 22-29.
- TINTORER, Emilio (1917) «Semana teatral», *Las Noticias*, 12-XI, p. 2.
- TIRSO (1917) «A mediodía. El “cubismo”», *El Tiempo*, 15-XI, p. 2.
- U (1917) «Liceu. Ballets russos», *La Veu de Catalunya*, ed. vespre, 12-XI, p. 11.
- URKIOLA, Carles (1993) «El ballet *Parade* o el cubisme damunt l'escenari», *Serra d'Or*, 403-404, pp. 590-592.
- V. (1917) «Liceo. *Parade*», *Diario del Comercio*, 12-XI, p. 1.
- VILA SAN-JUAN, J. F. (1949) «Teatros. Teatro de Cámara.- *Los padres terribles*, de Jean Cocteau», *La Vanguardia Española*, 25-II, p. 15.
- VOLTA, Onella (1996) «Picasso y Satie», dins Ocaña (1996), pp. 14-21.
- (2000) «*Parade et Mercure*. Picasso, Satie et Massine», dins Nommick & Álvarez (2000), pp. 33-45.
- WINTER, Suzanne (2000) «La *Parade* de Cocteau ou l'imaginaire théâtral futuriste mis en pièces», dins Caizergues (2000), pp. 177-199.
- ZANNI, U. F. (1917) «Las noches del Liceo. Cuarta de los bailes rusos», *El Liberal*, 12-XI, p. 2.

— (1933) «Teatros y conciertos. Gran Teatro del Liceo. *Oedipus-Rex* y *La feria de Sorochintzki*», *La Vanguardia*, 24-XII, p. 10.

ZÚÑIGA, Ángel (1949) «Teatros. Romea. - Estreno de *El águila de sos cabezas*, de Jean Cocteau, traducción de José Luis Alonso», *La Vanguardia Española*, 18-III, p. 10.